

AS EXPERIMENTAÇÕES CÊNICAS DE BERTOLT BRECHT

Roseli Bodnar (UFT)

rosebodnar@uft.edu.br

Nivaldo Monteiro Camilo da Silva Bodnar (UFT)

nivaldomocasi@gmail.com

RESUMO

Neste texto são discutidos aspectos da produção teatral de Bertolt Brecht, com ênfase especial ao teatro épico. Nesta abordagem, destaca-se o protagonismo de Brecht na construção de um teatro em que a arte e a política estão em permanente contato, tendo como consequência uma dramaturgia marcada pela reflexão de caráter social. É notória a contribuição de Brecht ao trabalhar com uma multiplicidade de gêneros e ao optar pela estética da fragmentação e pelo experimentalismo em suas peças. Para o dramaturgo, o importante era provocar o espectador para que pensasse nos problemas apresentados no palco e encontrasse uma resposta por si mesmo, sem ser induzido pelo olhar do dramaturgo ou por meio de filtragens interpretativas prontas e acabadas. Ao espectador seria dado a conhecer o comportamento dos homens, a lógica das relações humanas e a possibilidade de intervir e promover mudanças.

Palavras-chave:

Bertolt Brecht. Teatro épico. Experimentações cênicas.

ABSTRACT

In this text are discussed aspects of the theatrical production of Bertolt Brecht, with special emphasis in his epic theatre. In this latter approach, it is highlighted the prominence of Brecht in creating a theatre in which art and politics are in permanent contact. As consequence, his dramaturgy is marked by a reflection of social character. It is evident Brecht's contribution while working with a multiplicity of genres and while he chooses to use an aesthetics of fragmentation and experimentalism in his plays. To the playwright, the important was to make the spectator think about the problems presented in the stage, and to find an answer by himself, without being induced by the point of view of the playwright or by ready interpretations. To the spectator it is given to know the behavior of men, the logic of human relations and the possibility to intervene and promote changes.

Keywords:

Bertolt Brecht. Epic theatre. Scenic experimentations.

1. *Introdução*

Neste texto, são discutidos aspectos da produção teatral de Bertolt Brecht, com ênfase ao teatro épico e suas experimentações cênicas. Eugen Bertolt Friedrich Brecht nasceu em 10 de fevereiro de 1898, em

Augsburg, na Alemanha, e faleceu em 14 de agosto de 1956, em Berlim, na Alemanha. Foi dramaturgo e diretor de teatro marxista, escreveu várias peças de teatro em que usou uma multiplicidade de gêneros, optando pela estética da fragmentação e pelo experimentalismo cênico. Escreveu peças que ficaram famosas como *Baal* (1918), *Santa Joana dos Matadores* (1929–1931), *Vida de Galileu* (1937–1939), *Mãe coragem* (1938–1939), *A alma boa de Setsuan* (1939–1942), *A resistível ascensão de Arturo Ui* (1941), *O círculo de giz caucasiano* (1943–1945), entre outras. Ainda, o musical *A opera dos três vinténs* (1928), escrita em parceria com o compositor Kurt Weill. Ficou mundialmente conhecido a partir do sucesso das apresentações cênicas de sua companhia Berliner Ensemble, realizadas em Paris, durante os anos de 1954 e 1955.

Brecht estudou teatro na Universidade de Munique, na Alemanha, e a partir dos anos 1920 tornou-se célebre na República de Weimar até a chegada do Regime Nazista, por volta de 1933. Esse fato levou-o a migrar para os Estados Unidos da América e a trabalhar em Hollywood, em 1941. Depois da Segunda Guerra Mundial, foi chamado para prestar depoimento, mas sempre negou ser membro do Partido Comunista. Em 1947, deixou os EUA e rumou para a Suíça, após, foi convidado pelo governo comunista para retornar à Alemanha Oriental.

Como marxista, e a partir de seu olhar político, optou por usar o palco como um laboratório de experiências cênicas, com o objetivo de fornecer uma experiência didática ao espectador, ao confrontá-lo com a história e com as problemáticas econômicas, sociais e políticas. Para Paolo Chiarini (1967, p. 128), “(...) o marxismo serve a Brecht, na dimensão estética, sobretudo como um fio de Ariadne na floresta intrincada do mundo burguês”.

O teatro épico de Brecht apresenta no palco acontecimentos históricos e políticos, não como um problema estanque, mas como uma possibilidade para se compreender o tempo presente. Conforme observa Jean-Pierre Sarrazac (2012, p. 79), “(...) o teatro épico propõe um estudo do real e da história, seleciona os fatos memoráveis, interpreta comportamentos, procura leis de funcionamento e sugere ao espectador que construa sua própria visão de mundo”.

A obra do dramaturgo foi marcante e inovadora, mudou drasticamente o cenário teatral de seu tempo. Destaca-se seu protagonismo na construção de um teatro em que a arte e a política estão em permanente contato, tendo como consequência uma dramaturgia marcada pela refle-

xão de caráter social. Pouco antes de falecer, Brecht modifica o nome dado ao seu *teatro épico* que passa a ser chamado de *teatro dialético*. Brecht entrou para a história do teatro como dramaturgo, como diretor e teórico, ainda, emprestou seu nome ao termo *brechtiano*, cunhado especialmente para diferenciá-lo dos outros dramaturgos e encenadores.

Brecht estudou teatro na Universidade de Munique, na Alemanha, e a partir dos anos 1920 tornou-se célebre na República de Weimar até a chegada do Regime Nazista, por volta de 1933. Esse fato levou-o a migrar para os Estados Unidos da América e a trabalhar em Hollywood, em 1941. Depois da Segunda Guerra Mundial, foi chamado para prestar depoimento, mas sempre negou ser membro do Partido Comunista. Em 1947, deixou os EUA e rumou para a Suíça, após, foi convidado pelo governo comunista para retornar à Alemanha Oriental.

Como marxista, e a partir de seu olhar político, optou por usar o palco como um laboratório de experiências cênicas, com o objetivo de fornecer uma experiência didática ao espectador, ao confrontá-lo com a história e com as problemáticas econômicas, sociais e políticas. Para Paolo Chiarini (1967, p. 128), “(...) o marxismo serve a Brecht, na dimensão estética, sobretudo como um fio de Ariadne na floresta intrincada do mundo burguês”.

O teatro épico de Brecht apresenta no palco acontecimentos históricos e políticos, não como um problema estanque, mas como uma possibilidade para se compreender o tempo presente. Conforme observa Jean-Pierre Sarrazac (2012, p. 79), “(...) o teatro épico propõe um estudo do real e da história, seleciona os fatos memoráveis, interpreta comportamentos, procura leis de funcionamento e sugere ao espectador que construa sua própria visão de mundo”.

A obra do dramaturgo foi marcante e inovadora, mudou drasticamente o cenário teatral de seu tempo. Destaca-se seu protagonismo na construção de um teatro em que a arte e a política estão em permanente contato, tendo como consequência uma dramaturgia marcada pela reflexão de caráter social. Pouco antes de falecer, Brecht modifica o nome dado ao seu *teatro épico* que passa a ser chamado de *teatro dialético*. Brecht entrou para a história do teatro como dramaturgo, como diretor e teórico, ainda, emprestou seu nome ao termo *brechtiano*, cunhado especialmente para diferenciá-lo dos outros dramaturgos e encenadores.

2. *O teatro épico de Bertolt Brecht*

Para além de uma obra dramática muito rica e vasta, o dramaturgo alemão deixou também diversos estudos teóricos e críticos produzidos ao longo de quase trinta anos, dos anos vinte aos anos cinquenta, com modificações teóricas que sofreram variações ao longo desse processo criativo e uma tentativa de construção de um método.

O dramaturgo partiu de uma crítica ao teatro dramático, aristotélico, fundado na ilusão e na auto-identificação do público com o tema e com os personagens. A partir de 1926, passou a defender o teatro épico e seus princípios de distanciamento, propondo uma reformulação na escrita dramática, na cena e nas técnicas de interpretação para atores. Neste viés, o teatro passa a estar a serviço de uma pedagogia social em que o espectador se prepara para entrar em contato com a realidade, agir sobre ela e a manipular.

O teatro épico de Brecht abarca sua escrita teórica e suas experiências cênicas. Inicialmente, alguns questionamentos são oportunos: atualmente, qual o interesse por Brecht e seu método? Brecht era marxista? Sua obra é marxista? Fredric Jameson se debruçou sobre essas questões e tece algumas importantes reflexões.

[...] parece mais adequado inverter a questão perguntando não o que a posteridade de Brecht deveria ser, mas o que ela tem sido de fato, e desencavar sua agora subterrânea influência sobre o pensamento contemporâneo, uma influência que parece ter sido esquecida, mas que é certamente o melhor testemunho de sua contemporaneidade. Em outras palavras, enquadrar os sofismas e as razões pelas quais Brecht seria bom para nós hoje em dia e por que deveríamos voltar a ele nas circunstâncias atuais parece hipótese em contraste com a demonstração concreta de que, de fato, “voltamos a ele” e que seu pensamento está hoje presente em toda parte sem que se mencione seu nome e sem que estejamos conscientes disso (JAMESON, 2013, p. 233)

Nesse sentido, Jameson parece ter encontrado uma resposta satisfatória ao reconhecer que a doutrina brechtiana ainda é muito atual como recurso investigatório diante da conjuntura de nossos dias, em que pessoas vivem em constante imobilidade ou paralisia, diante do mercado, da globalização, da mercantilização e da especulação financeira.

É evidente a contribuição de Brecht ao trabalhar com uma multiplicidade de gêneros em suas peças e ao optar pela estética da fragmentação e pelo experimentalismo. Neste viés, o dramaturgo abriu caminho para o pós-estruturalismo e para pensadores como Roland Barthes, cujo

profundo brechtianismo nem sempre foi reconhecido, tampouco referenciado.

Brecht é múltiplo e multifacetado, não há como colocá-lo em uma ou em outra posição ou, ainda, em uma sistemática, no entanto, efetivamente, ele deve ser visto pelo conjunto de seu pensamento para que se tenha um painel frutífero e mais completo sobre seu método e sua dramaturgia.

Para o dramaturgo (...), o palco principiou a ter uma ação didática. O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, o comércio de gado de consumo passaram a fazer parte dos temas do teatro” (BRECHT, 1957, p. 76). Em outros termos, passou a abordar criticamente todas as formas de exploração da sociedade como o capital especulativo, a lógica do mercado capitalista, o lucro e o próprio sistema capitalista.

Assim, o teatro épico torna-se uma forma de representação teatral, que altera a função e o sentido social do teatro, ao ser utilizado como “arma de conscientização” e de “politização”, despertando no espectador um momento de reflexão, de lucidez, de estranhamento e de crítica, “(...) o teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e, desde que seja bom teatro, diverte” (BRECHT, 1957, p. 76).

3. *O método em Brecht*

Jameson (2013) opta por utilizar o termo método e não teoria brechtiana. Para o crítico o método em Brecht engloba as dimensões da linguagem, dos modelos narrativos e do pensamento do dramaturgo alemão.

A partir da criação desse método, Brecht converteu-se em cânone e angariou valor para a posteridade abrindo caminho para a discussão de teatro pós-moderno e pós-dramático. Desse modo, não é possível separar o teatro brechtiano de um teatro político. Pode ser frutífero, mas não indispensável aproximá-lo do marxismo e da produção de Karl Marx (1818–1883), já que ambos teorizavam a sociedade burguesa e a revolução proletária.

Nesse cenário, algumas leituras e alguns dramaturgos foram fundamentais para o desenvolvimento do método, tais como George Bernard Shaw, Georg Kaiser e, em especial, Erwin Friedrich Maximilian Piscator.

Sabe-se que o termo “teatro épico” não é de Brecht, e sim de Piscator. Vasconcellos, ao abordar a origem do termo, elucida:

[...] O termo foi usado inicialmente por Erwin Piscator (1893-1966), mas foi Bertolt Brecht (1898-1956) quem desenvolveu uma teoria e uma prática consistente acerca da matéria. Trata-se de um estilo anti-ilusionista, cuja essência consiste na apresentação, não das relações interpessoais, mas das que decorrem de determinantes sociais (VASCONCELLOS, 1987, p. 195)

Brecht tomou como ponto de partida o trabalho de Piscator, neste caso, seu teatro educativo e de propaganda. A partir disso, criou um teatro politizado, com o objetivo de modificar a sociedade, ao frisar que “(...) é necessário renunciar a tudo o que se represente uma tentativa de hipnose, que produza êxtases condenáveis, que produza efeito de obnubilização” (BRECHT, 1957, p. 25).

O crítico e estudioso alemão Ernst Wendt afirma que:

É nisso que reside o seu valor persistente: Brecht não representou fatos históricos terminados – distinguia-se talvez nisso, desde o princípio, de Piscator –, mas integrou sempre na representação dos acontecimentos a compaixão de um indivíduo que reconheceu como sendo o conflito determinante de sua época o conflito entre o capitalismo e o socialismo; integrando, portanto, a própria subjetividade, a própria fúria, o próprio luto, o próprio humor acre, a capacidade de participar nos sofrimentos dos outros, assim como também a tomada de posição em prol de uma doutrina política aceita por sua própria vontade (WENDT *apud* LEISER, 1966, p. 6)

Sendo assim, o teatro épico não desejava apresentar soluções ou trabalhar com o individual, visto que, antes, ambicionava se converter em um instrumento para que o público ou o leitor fosse racionalmente conduzido a compreender a sociedade e o levasse a uma ação transformadora. Portanto, uma nova forma de se compreender a escrita dramática e a criação cênica.

Brecht faz um esquema das diferenças entre o teatro dramático e o teatro épico.

A forma dramática do teatro	A forma épica do teatro
É ação.	É narração.
Envolve o espectador na ação.	Faz do espectador um observador.
Consome no espectador a atividade.	Desperta no espectador a atividade.
Possibilita a ele sentimentos.	Exige dele decisões.
Proporciona a ele acontecimentos.	Proporciona a ele conhecimentos.

O espectador é submerso em alguma coisa.	O espectador está diante de alguma coisa.
Os sentimentos são conservados como naturais.	Trabalha-se com argumentos.
O espectador está no interior da ação, participa.	Os sentimentos são elevados até a tomada de consciência.
O homem é suposto conhecido.	O homem é objeto de investigação.
O homem é imutável.	O homem se transforma e pode transformar.
Uma cena é causa ou efeito da outra.	Cada cena existe por si.
Desenvolvimento linear (orgânico)	Desenvolvimento retilíneo (montagem).
Evolução contínua.	Saltos.
O mundo como é.	O mundo como será.
O homem como dado fixo.	O homem como processo.
O pensamento determina o ser.	O ser social determina o pensamento.
Sentimento.	Razão.

Fonte: Brecht (1957).

Nesse contexto, Anatol Rosenfeld reforça que o teatro épico sempre se diferenciou pela escolha temática ao abordar questões da vida pública e de interesse de toda a sociedade ou da coletividade.

[...] primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita” –, mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção de mundo. [...] A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. (ROSENFELD, 2014, p. 147-8)

Rosenfeld (2014, p. 103) destaca ainda que os artistas viam nas máquinas, nas inovações técnicas, no cinema ou na fotografia, novos aparatos e novas formas de criação e de expressão estética. Assim, Brecht, em suas experimentações cênicas, trabalhou com alguns elementos épicos, durante suas várias fases, ao longo de trinta anos.

4. As várias fases do teatro brechtiano

Brecht foi considerado um cientista teatral, com ideias em constante movimento, buscou novas experimentações cênicas e reformulou diversas vezes o seu método. Neste sentido, não se tratava de fazer ou formular um teatro puramente épico, mas um teatro que apresentasse elementos épicos. Ele pesquisou e teorizou sobre uma arte com características que formam uma tríade: teatro narrativo, crítico e político. Assim, sua produção artística passou por várias fases:

De início é ela emocional e ainda burguesa (*Baal, Tambores da noite*); depois vem a fase refrigerada – a partir de *Na jãngal das cidades* (1921) – fase que chega ao congelamento nas peças didáticas (*Aquele que disse sim, Aquele que disse não*, 1929/30, *A Exceção e a Regra, A decisão*, 1930, etc.) e na qual nega dialeticamente a fase anterior. A sua última fase, a de peças como *A vida de Galilei* (1938–1939), *A boa alma de Setuan* (1938–1940), *O círculo de giz caucasiano* (1945) etc., é uma síntese das atitudes anteriores. Expressão dessa maturidade é o *Pequeno Organon* (1948), resumo da teoria épica em que concede que o teatro científico não precisa “emigrar do reino do agradável” e converter-se em mero “órgão de publicidade” (ROSENFELD, 2014, p. 151)

Dessa forma, ao contrário do teatro burguês, que promovia vivência e identificação, o teatro brechtiano desejava manter o espectador lúcido graças à atitude narrativa. Trabalhava com o teatro que confessa que é teatro, disfarce e jogo. Talvez, por isso, Brecht “chamava suas peças de experimentos, na acepção das ciências naturais, com a diferença de se tratar de experimentos sociológicos” (ROSENFELD, 2014, p. 145). Uma das experimentações cênicas mais acentuadas foi a expressão dos personagens sendo determinada por “*gestus* social”. Como explica (ROSENFELD, 2014, p. 163), esse *gestus* era entendido como um “complexo de gestos, de mímica e (...) de enunciados que uma ou mais pessoas dirigem a uma ou mais pessoas”. Neste sentido, o corpo do ator era uma expressão social e a partir dele comunicava, mesmo de forma inconsciente. Brecht afirma que, “Por gesto social, deve entender-se a expressão mímica e conceptual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época” (BRECHT, 1957, p. 137). Observa-se que o dramaturgo atribuía importância aos comportamentos sociais, expressões faciais e reflexos corporais, marcando-os como ponto importante para tratar de uma revolução social.

Essa era uma demanda e uma discussão perene, tanto no método como nos ensaios com os atores. Ele afirma que:

Chamamos esfera do gesto à esfera a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um “gesto” social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, esclarecem-se, etc. As atitudes tomadas de homem para homem pertencem, mesmo, as que, na aparência, são absolutamente privadas, tal como a exteriorização do “gesto” é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o actor, nesse caso, ao efectuar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e a reforçar, pelo contrário, todo o complexo expressivo (BRECHT, 1957, p. 199)

Brecht advertia e instigava os seus atores a construírem uma “expressão gestual” capaz de transformação social, de libertação por meio da comunicação não literária, pois ele acreditava que o teatro tinha uma conotação mais técnica do que literária.

O *gestus*, portanto, não se limita aos “gestos” propriamente ditos, à pantomima; ele se estende à fisionomia e compreende as falas, o todo, constituindo a *atitude global* de uma pessoa ou de um grupo envolvido em relações inter-humanas. Supõe, além disso, uma escolha de elementos organizados para se tornar significantes, por exemplo, a formalização dos gestos num gestual, de modo que o *gestus* vá de par com a consistência do papel desempenhado pelo ator e contribua para o fenómeno do distanciamento (SARRAZAC, 2012, p. 93)

Neste sentido, o *gestus* converte-se em “instrumento mímico” do ator em que ele cria “afastamento ou distanciamento”¹ do público, não permitindo que se criasse qualquer forma de “ilusionismo” como no teatro clássico.

Neste caso, o teatro deveria despertar o espectador para uma reflexão crítica, por isso, os recursos de “distanciamento” rompem com a ilusão, lembrando que é apenas teatro e não vida real. Esse distanciamento era criado também pelo trabalho do ator. No palco, os atores deveriam expressar “atitudes” em seus movimentos e tornarem-se suporte de visões, em função de algo “em ação”.

O palco principiou a “narrar”. A ausência de uma quarta parede deixou de corresponder a ausência de um narrador. E não era somente o fundo que tomava posição perante os acontecimentos ocorridos no palco, trazendo à memória, em enormes *écrans*, outros acontecimentos simultâneos, ocorridos algures; justificando ou refutando, através de documentos projectados, as falas dos personagens; fornecendo números concretos, suscetíveis

¹ Para conseguir esse efeito de afastamento, ele usava o *gestus*, as tecnologias, o cenário, o ator, as fotografias, desenhos etc.

de serem apreendidos através dos sentidos, para acompanharem diálogos abstractos; pondo à disposição de acontecimentos plásticos cujo sentido fosse indefinido números e frases. Também os actores não consumavam completamente a sua transformação, antes mantinham uma distância em relação à personagem, e incitavam, até, ostensivamente, a uma crítica (BRECHT, 1957, p. 74)

Para o dramaturgo era importante que o ator tivesse consciência de que no palco era apenas um artista que interpretava um determinado personagem, assim, ele “mostrava” e não “vivia” o personagem. Para que o ator se distanciasse de seu personagem, em geral, eram usados recursos brechtianos como: uso de terceira pessoa, recorrência ao passado, uso de rupturas por meio do coro, projeções, músicas, *songs*, entre outros. Ainda sobre o *gestus*, Sarrazac explicita essa função ao frisar que:

O termo não se aplica, por conseguinte, apenas ao comportamento pontual de um personagem ou de um conjunto de personagens no âmbito de uma peça de teatro “o *gestus* social”, qualificando igualmente a ação da peça e a forma como ela é apresentada ao público, a relação instaurada com esse último “o *gestus* fundamental”. Enfim, o *gestus* não se limita à arte do ator. A música, por exemplo, pode igualmente ser *gestus* (SARRAZAC, 2012, p. 93)

Em muitas peças de Brecht, pode-se observar como o *gestus* pode adquirir a função de levar o espectador a assumir um posicionamento crítico, como em *Mãe coragem e seus filhos*, por exemplo, em que a música de Eisler era utilizada para que a voz da razão fosse ouvida.

Por um lado, “ela permite ao ator apresentar certos *gestus* fundamentais”, sobretudo pelo viés das famosas *songs* brechtianas. Por outro, tem a capacidade de representar por si só um *gestus* social, reforçando o efeito de distanciamento e levando o espectador a assumir uma atitude de observador crítico (SARRAZAC, 2012, p. 94).

Assim, a importância da fábula (enredo) e do seu desdobramento em um plano épico ilustra o comportamento, bem como as ações e as reações individuais, em razão das condições sociais.

O espectador do teatro dramático diz: - Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim. – O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. – Será sempre assim. – Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. – Choro com os que choram e rio com os que riem. O espectador do teatro épico diz: - Isso eu nunca passaria. – Não é assim que se deve fazer. – Que coisa extraordinária, quase inacreditável. – Isto tem que acabar. – O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. – Isto é que é arte! Nada ali é evidente. – Rio de quem chora e choro com os que riem (BRECHT, 1957, p. 75)

Para Brecht, a arte teatral era mais que um artigo de consumo ou um teatro culinário, que se abastece com alimentos mentais a serem rapidamente devorados e depois esquecidos. Ele não aceitava a emocionalidade oriunda da ignorância, que engodava o espectador, oferecendo-lhe apenas o “teatro culinário”.

Neste viés, a emoção e o “estado de alheamento” representavam uma teia que poderia prender o público em uma falsa realidade na medida em que ele se identificava com o enredo e com o ator. Para despertar o público para a criticidade, este deveria ser afastado de seu ambiente (no teatro ou no mundo) para acabar com o alheamento.

O cunho épico das peças destaca também que o mundo visivelmente objetivo é mediado pela consciência de um sujeito narrador. Sarrazac aborda esse sujeito épico ao dizer que:

Se há alguma coisa a contar e a guardar da história, faz-se necessário um eu na narrativa; esse “sujeito de forma épica”, segundo a fórmula de Lukács, que Petsch denominava “eu épico”, Peter Szondi colocou-o em pauta em seu *Teoria do Drama moderno*: o “sujeito épico” remete à presença do autor no seio da narrativa; indica um deslocamento da ação em benefício da narrativa, na qual o ponto de vista do autor comprova-se central (SARRAZAC, 2012, p. 77)

Assim, quando o narrador ocupava o palco, deveria reduzi-lo ao indispensável, e a pantomima deveria ser essencialmente descritiva. Esse sujeito épico ocupava a função de representante ou de quem desmistifica o ponto de vista do autor.

Ainda, quanto ao ator brechtiano, deveria ser ele mesmo no palco, não devendo se camuflar em outro personagem, pois, assim, estaria negando sua própria individualidade, mentindo a si mesmo e ao público. Sarrazac explica que:

Atua fundamentalmente como um princípio de descontinuidade: o personagem não é mais abordado de um ponto de vista psicologizante, suas expressões (gestos, falas...) não são mais interpretadas como a tradução de uma interioridade, de um fluxo contínuo de pensamentos e sentimentos. Ao contrário, o comportamento do personagem é decomposto numa série de *gestus*, atitudes fundamentais que correspondem cada uma a uma situação particular e se sucedem às vezes abruptamente (SARRAZAC, 2012, p. 94)

Desse modo, o ator atuava como se estivesse falando, usando sempre terceira pessoa, criando um distanciamento entre ator e personagem, marcando explicitamente para o público que era teatro.

Para Brecht, os acontecimentos relativos aos homens deveriam ser encarados de um ponto de vista social, “um teatro que seja novo necessita, entre outros, do efeito de distanciação, para exercer crítica social e para apresentar um relato histórico das reformas efetuadas” (BRECHT, 1957, p. 107). Por isso, o palco transformava-se em um laboratório social no qual o espectador se convertia em um cientista social e acessava “o palco pedagógico”.

O teatro épico interessa-se pelo comportamento dos homens uns para com os outros, sobretudo quando é um comportamento significativo (típico) histórico-socialmente. Dá relevo a todas as cenas em que os homens se comportam de tal forma que as leis sociais a que estão sujeitos surjam em todas as leis sociais a que estão sujeitos surjam em toda a sua evidência. E, ao fazê-lo, cabe-lhe descobrir definições praxísticas dos acontecimentos em processo, isto é, definições que, ao serem utilizadas, possibilitem uma intervenção nesses mesmos acontecimentos (BRECHT, 1957, p. 296)

5. *Considerações finais*

Para concluir, o teatro épico tinha o intuito de provocar o leitor e/ou o espectador, para que pensasse nos problemas apresentados no palco e encontrasse uma resposta por si mesmo, sem ser induzido pelo olhar do dramaturgo ou por meio de filtragens interpretativas prontas e acabadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Les tâches de la critique brechtienne*. In: Oeuvres complètes I. Paris, Seuil, 1989.

BRECHT, Bertolt. *Diários de Brecht*. Diários de 1920 a 1922. Anotações autobiográficas de 1920 a 1954. Porto Alegre: L&PM, 1995.

_____. *Estudos sobre Teatro: para uma arte dramática não-aristotélica*. Lisboa: Portugalíia, 1957. (Coleção Problemas)

_____. *Estudos sobre Teatro*. Trad. de Fíama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Escrits sur le théâtre*. Paris: Ed. L'Arche, 1963.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Trad. de Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Edição Civilização Brasileira, 1967.

JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. Trad. e Notas de Maria Silvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LEISER, Erwin, *et al.* Bertolt Brecht. In: _____. *O homem do “não”*. Bad Godesberg, Inter Naciones, 1966.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht vida e obra*. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1974.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campos das Letras, 2002.

_____ (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: L&PM, 1987.